

Sándor Bene

“VIVERE ALL’INDIETRO”
(ISTVÁN KEMÉNY E IL DISCORSO VIVO)¹

1.

István Kemény è un poeta postmoderno: tutti lo conoscevano come tale nella Budapest di fine anni Ottanta. István Kemény gioca a pallone – questo però lo sapevano relativamente in pochi, per lo più quelli che giocavano insieme a lui ogni venerdì pomeriggio sul campo della BEAC, assolvendo così l’obbligo dell’educazione fisica in vigore anche alla Facoltà di Lettere. (Il campo BEAC era il campo sportivo dell’università di Budapest; ora è stato smantellato e al suo posto hanno costruito un centro di ricerca informatica, la *Silicon Valley* ungherese: enormi palazzi lunari, viali di marmo che di notte restano deserti e immersi nella fredda luce al neon – non c’è bisogno dell’uomo, soltanto i server sussurrano tra loro fino all’alba). Kemény per lo più faceva l’attaccante: non era molto veloce, il suo modo di giocare era caratterizzato da una specie di bravura torpida, che facilmente poteva essere scambiata per pesantezza, e che a volte lo era davvero; e da una capacità di esecuzione disinvolta, elegante e sovente sbagliata: ci si meravigliava di come riuscisse comunque a segnare così spesso. Il segreto forse era la sua abilità nel coprire il pallone con il corpo. In ogni caso, mi insospettiva: sentivo che le due cose, la poesia postmoderna e il calcio, difficilmente vanno d’accordo.

Su cosa fosse il postmoderno, all’epoca avevamo poche nozioni. Ma cosa significasse il crollo delle grandi narrazioni sulla giustizia sociale, sulla pace e sul progresso, nell’Europa Orientale potevamo sperimentarlo direttamente anche senza leggere Lyotard o Derrida. Da bambini, con la cravatta rossa dei pionieri, andavamo a portare ghirlande di fiori ad incoronare la statua del capitano Ostapenko, il soldato-martire, che nel 1945 fu inviato dalle truppe sovietiche in procinto di liberare la capitale verso i capisaldi tedeschi per trattare la resa, e che i nazisti ammazzarono a tradimento. I nostri primi veri giocattoli provenivano dai grandi magazzini *Pioniere*, nell’atrio dei quali c’era la nostra fontana preferita: su una mappa del mondo (i cui autori, in qualche modo, si erano scordati dell’America) che si intravedeva

¹ Il testo che segue (con qualche leggera modifica e alcune note, strettamente indispensabili) è stato letto il 17 aprile 2007 a Roma, al *Folly Bar*, in occasione della presentazione del volume *élőbeszéd* [discorso vivo], Magvető, Budapest 2006), di István Kemény. I miei ringraziamenti vanno a Nóra Pálmai, traduttrice del mio contributo; e a Marco Gentile, che ha rivisto la versione italiana del testo.

sotto i getti d'acqua, i bimbi stilizzati di tutti i paesi in marcia verso il progresso guardavano pieni di speranza verso la stella rossa che indicava Mosca. Più tardi abbiamo saputo che Ostapenko era stato colpito alle spalle e assassinato dai suoi stessi compagni, che cercavano un pretesto per cominciare l'attacco. La statua fu smontata e trasportata in un parco chiuso fuori città. La nostra fontana preferita fu privatizzata insieme ai magazzini *Pioniere*: oggi come oggi l'edificio è un misterioso ammasso di rovine nel centro della città, e la fontana che esprimeva l'ingenuo desiderio modernista di un mondo migliore è scomparsa come Che Guevara nella foresta della Bolivia.

Soltanto con l'ironia si poteva reagire alla situazione – ironia che oltretutto era una sana forma di autodifesa: visto che da un momento all'altro poteva saltar fuori che anche il parente più stretto in realtà non era ciò che avevamo sempre pensato, era meglio prepararsi in anticipo a tutto, non credere niente e a nessuno. Ci sembrava di vivere tempi vicini alla fine del mondo, ma l'Apocalisse aveva già perso in anticipo tutta la sua sublimità: anch'essa era caduta vittima dell'ironia, che si diffondeva come un'epidemia. All'epoca pensavamo che fosse questa la caratteristica principale del "postmoderno". Alcuni amavano l'ironia, altri no (credo che le basi delle correnti politiche di oggi si siano organizzate lungo queste faglie) ma in via informale era obbligatoria per tutti, allo stesso modo di come in precedenza era prescritta l'ideologia marxista-leninista. Nemmeno Kemény poteva chiamarsi fuori, e inventò la teoria dello "stil dolce", che subito divenne uno slogan: la tesi dell'equivalenza tra la superficie e la profondità, dove sia la prosa che la poesia evocavano l'erotismo freddo e il decorativismo del rococò, facevano balenare i frammenti di una bizzarra mitologia privata i cui lineamenti, però, sono rimasti non-identificati e non-identificabili. Alla sua voluta incertezza nell'interpretazione del mondo si associava una sfiducia nella lingua di trasmissione: era facile prendere tutto questo per ironia. Nei suoi testi il filo narrativo regolarmente scompariva e lasciava il lettore sospeso in una grande incertezza; i suoi riferimenti storici e politici contraddicevano ogni logica; secondo i suoi critici egli possedeva soltanto senso stilistico. Dietro la casa abbandonata, nei giardini idillici che si gonfiavano fino a diventare giungle, studentesse universitarie carine e annoiate si incontravano con demoni che era impossibile prendere sul serio; le cose reali si mischiavano inestricabilmente con oggetti dalla funzione sconosciuta provenienti da un'altra, misteriosa realtà (letture obbligate: Borges, Borges e Borges; caso mai Dezső Szomory).

Tutti gli elementi, in effetti, finivano per comporsi in un sentimento esistenziale postmoderno e decadente. Presto Kemény ebbe un bel gruppo di fans appassionati (per quanto ricordo, provenienti soprattutto dai circoli delle ragazze carine e annoiate, ma anche critici decostruzionisti che odiavano il calcio in modo viscerale).

Tuttavia, mentre i suoi testi, intorno alla metà degli anni Novanta, diventavano punti di riferimento obbligati della nuova poesia ungherese, a Kemény stesso l'ordine mondial-esistenziale ironico cominciava a stare un po' stretto. In quegli anni scriveva: "Budapest è la capitale dell'ironia", ma "lo *humour* di Pest [...] è un'ironia pseudoimperiale: ovvero la maligna volontà di infangare tutto ciò che è grande, ottimo o pessimo che sia."² Oppure altrove: "Troviamo tanto miserevole la condizione postmoderna perché ci rendiamo conto che non è possibile cambiare il mondo, mentre nella modernità cambiare il mondo sembra possibile [...]. Per il gusto postmoderno l'attività umana è maldestra. Rimangono solo l'attività che sta al di là dell'uomo (quella divina), oppure l'assenza di attività."³

Ebbene, in questa tipologia il calcio senza dubbio fa parte del lato moderno. So che mi trovo di fronte ad autorità considerevoli in materia,⁴ ma lo dico nell'assoluta certezza delle mie ragioni: sul campo non c'è spazio per l'ironia. L'identità della squadra, l'obiettivo comune (la vittoria), l'accesso non mediato alla rete – tutti questi elementi non solo non sono affatto interpretabili in termini postmoderni, ma addirittura *esigono* la Grande Narrazione. Il pluralismo dei valori del postmoderno non funziona nemmeno dalla parte della ricezione: non posso fare il tifo per tutte le squadre del campionato. Il calcio crea eroi, a volte soltanto eroi locali, del quartiere, ma altre volte eroi *nazionali*, ed esige un rapporto emotivo e passionale sia da parte del giocatore che dello spettatore. Nel '82, dopo che la nazionale ungherese era stata eliminata dal Mondiale, con i miei compagni di liceo facevamo il tifo vestiti d'azzurro, e ci scatenammo al quarto di finale più grandioso della storia universale: Paolo Rossi, qualsiasi cosa abbia fatto in seguito, o qualsiasi cosa sia diventato, ai miei occhi ancora oggi è ad un tempo San Giorgio che uccide il drago e Davide fromboliere che trionfa sul Golia brasiliano. Invidiavamo agli italiani anche Sandro Pertini che si sbracciava in tribuna.

Con tutto questo vorrei semplicemente giustificare i miei sospetti iniziali nei confronti del "fenomeno" Kemény. Uno storico letterario come me può anche giocare a calcio in modo adeguato, ma un poeta postmoderno no. Chi non crede in qualche misura nell'idea del *sensus litteralis* e nell'esistenza della metafisica – benché distante – implicata dal senso letterale, non sarà mai capace di avanzare

² I. Kemény, "Egy gyűrű és egy pálca" [Un anello e un bastone], in: Id. – István Vörös, *A Kafka-paradigma [Il paradigma "Kafka"]*, Dialógus, Budapest 1990, p. 25.

³ I. Kemény, "Úszni a varázsszerben" [Nuotare nel liquido magico], *ibid.*, p. 59.

⁴ Per esempio Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Method*; edizione ungherese: *Igazság és módszer*, trad. Gábor Bonyhai, Osiris, Budapest 2003, pp. 137 e sgg. Particolare non trascurabile, il discorso vivo di Kemény è uscito quasi contemporaneamente all'*Utazás a tizenhatos mélyére* [Viaggio verso il centro dell'area di rigore] di Péter Esterházy: pare proprio che il motivo calcistico, nella letteratura ungherese contemporanea, sia giunto allo *zenith*.

verso la porta dopo una finta di corpo e di sparare una cannonata di collo pieno nel sette alla sinistra del portiere. Chi riconosce la natura agonistica del gioco, può assumere solo pose artefatte coi gesti postmoderni del "in fondo tutti hanno qualche ragione" (oppure: "è il pallone a giocare con noi"). E non ho ancora nemmeno menzionato l'equazione essenziale tra *sensus litteralis* e *sensus historicus*, e neppure il fatto che i nostri gesti significano, possono significare qualcosa non soltanto adeguandosi alle regole, ma necessariamente adeguandosi ai gesti antecedenti. Se mai una partita diventa "una grande partita", può diventarla solo attraverso il confronto con le grandi partite del passato.

Dunque, la questione che prima o poi bisognava sciogliere era: sarà il calcio di Kemény ad adeguarsi alla sua poesia, oppure la poesia al calcio? Dopo la lettura del suo ultimo volume, credo proprio che il problema sia risolto. Alcuni critici del *Discorso vivo* sono addirittura infastiditi dal fatto che la maggior parte delle poesie sia *veramente* discorso vivo: lo stile classicheggiante e nitido dei testi è sempre meno spesso scompigliato dalla catacresi; l'ordine "quotidiano" del discorso solo di rado viene sbilanciato da incoerenze logiche; al posto del sibillino e impenetrabile misticismo postmoderno si trovano allegorie medievali che ci sono molto familiari (la Morte, la Vita) o figure bibliche (Caino e Abele); e tutto il volume è accompagnato da un ordine di riferimenti matematici platonici: l'Origine, il Nulla, il truisimo del "due per due fa quattro". Che cosa è successo?

2.

Già nel 1997 László Szilasi, uno dei critici più sensibili della generazione cui appartiene lo stesso Kemény (nato nel 1961), aveva manifestato qualche sospetto quando, avvertendo un'esigenza di generalizzazione, scriveva: "In questi ultimi tempi mi sembra di percepire nella letteratura ungherese un qualche lieve spostamento dal significante al significato, dai *verba* verso la *res*. Come se in qualche modo sembrasse tornare la fede (confesso che per il momento la cosa è difficilmente argomentabile) nella forza espressiva e descrittiva della lingua."⁵ Da allora molti citano quest'osservazione, e uno dopo l'altro si trovano costretti a tralasciare le parole che si riferiscono al dubbio, il "qualche" e il "come se". I migliori esponenti della poesia ungherese contemporanea ritornano tendenzialmente a una lingua comprensibile, convenzionale, a riferimenti ad una realtà trasparente; e assumono ruoli poetici tradizionali che da tempo sembravano superati. *Horribile dictu*: a volte si scordano di decentrare il soggetto. Naturalmente, questa ricorsività non è il frutto di un movimento autonomo dello *Zeitgeist*, ma è la risultante di una serie di decisioni

⁵ L. Szilasi, "Te(rr)ore(szté)tika, avagy Predátor, a demonstrátor Térey János költészete)" [Estetica del terrore, ovvero il Predatore che si mette in mostra (La poesia di János Térey)], in Id., *A Kopererczky-effektus [L'effetto Kopererczky]*, Jelenkor, Pécs 2000, p. 171.

individuali – etiche e poetiche – minori o maggiori; e non è del tutto privo di rischi. A questo punto vorrei spiegarmi più chiaramente; anzi, in modo crudo. Il grande critico della letteratura degli anni Settanta-Ottanta, Péter Balassa, aveva indicato come “cambiamento del modo di ragionare delle generazioni di intellettuali dopo il ’68” l’egemonia di un *nominalismo* inteso in senso lato. Con il termine si riferiva ad un “accordo comune generale e muto”, giunto in Ungheria e diventato *mainstream* sostanzialmente non in seguito all’influenza della filosofia, ma “nel senso di completo cambiamento di clima e di atmosfera intellettuale.”⁶ Ovvero: i critici (e i poeti, scrittori come i critici, intellettuali che determinano il clima intellettuale) dopo il ’68 temono che con il ritorno del discorso letterario che si concentra sulla *res* invece che sul *verbum* ritorni anche il discorso totalitario, che nel suo sforzo di imporsi – senza particolare attenzione alla dimensione estetica – minaccia la libertà dell’individuo. Può darsi che il timore fosse fondato. Solo che la mappa era decisamente ridisegnata dal fatto che, nel frattempo, questa generazione ironica, nel disincanto post-sessantottesco, aveva assunto le redini del potere culturale e politico (in Ungheria più tardi rispetto ad altri paesi, ma forse proprio per questo molto più avidamente e con maggiore intransigenza), ed è disposta a lasciare avvicinare alle redini soltanto quelli tra i giovani che si sono formati in questo ordine di valori nominalistico, coloro i quali padroneggiano perfettamente la legge di questo “muto accordo pubblico” (che in italiano si potrebbe rendere con *omertà*) e vi si attengono con rigore. Lo stesso Balassa, profeticamente, aveva avvertito su dove tutto questo poteva condurre: “Se il pensiero nominalista diventa normativa, cessa di essere nominalismo.”⁷ Anzi, citando l’espressione molto azzeccata di Michel Foucault, diventa “oscurantismo terroristico”, contro il quale istintivamente, a tentoni, a volte usando anche strumenti vecchi, la maggior parte dei poeti tende comunque a protestare.

Ho evocato Foucault, e anche se ritengo che la ragione del fenomeno sia politica, vorrei sottolineare un aspetto più generale di filosofia del linguaggio e di poetica del problema. Il filosofo francese aveva introdotto questo *bon mot* di due parole in una conversazione con John Searle,⁸ e intendeva in questo modo descrivere

⁶ P. Balassa, “A cselekmény rejtélye mint ankdotikus forma”, in Id., *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest 1990, p. 107.

⁷ Ibid., 109.

⁸ Si veda l’intervista di Steven R. Postrel ed Edward Feser a Searle, pubblicata su “Reason”, 2000, February: *Reality Principles: An Interview with John R. Searle* ed accessibile on-line all’indirizzo <http://www.reason.com/news/show/27599.html>. Vale la pena di riportare il brano citato per intero: “With Derrida, you can hardly misread him, because he’s so obscure. Every time you say, «He says so and so,» he always says, «You misunderstood me». But if you try to figure out the correct interpretation, then that’s not so easy. I once said this to Michel Foucault, who was more hostile to Derrida even than I am, and Foucault said that Derrida practiced the method of *obscurantisme terroriste* (terrorism of obscurantism). We were speaking French.

l'insieme dell'opera di Jacques Derrida, che indubbiamente ha avuto un'influenza enorme anche sull'*élite* postmodernista dell'Europa Orientale. Non è il caso, in questa sede, di sviscerare i particolari della polemica decennale tra Searle e Derrida:⁹ mi limito a richiamare la miccia che aveva innescato il conflitto. Derrida riteneva impossibile che un qualsiasi parlante riesca a tenere "sotto controllo" il significato intenzionale della sua espressione, sostenendo che la letteralità del significato è un'idea superata, che il carattere *tropico* della lingua, la sua tendenza all'allegoresi sovverte l'intenzione codificata nel *sensus litteralis*. Searle invece sosteneva (a ragione) che per il solo fatto che i confini di un concetto vanno necessariamente sfumandosi, la comunicazione non è impossibile. "La differenziazione tra letterale e metaforico, tra serio e non serio, tra finzione e non finzione, persino tra vero e falso, permette la gradualità e l'uso del «più o meno»".¹⁰ La rilevanza poetica della tesi della *vaghezza*, luogo comune della filosofia analitica, diventa decisiva nel momento in cui valutiamo le possibilità disponibili per uscire dall'aporia tra parole e cose. La scelta che sta davanti al poeta non è l'alternativa tra una mimesi fedele alla realtà e una critica del linguaggio di stampo nominalista. Un poeta vero è istintivamente consapevole di un'antica verità, cioè che la forma espressiva tropica è parte integrante del senso letterale.¹¹ La letteralità non è un paio di manette premoderne, e nemmeno una limitazione totalitaria moderna di cui dobbiamo liberarci a tutti i costi: la letteralità è un'idea che tende, senza arrivarci mai, al modello dell'atto linguistico divino della creazione: la letteralità è il punto di riferimento metafisico che rende possibile la comprensione anche a chi non crede nella metafisica.

István Kemény in *questo* senso è un poeta istintivo. Inizialmente, la sua poesia si inseriva, anche se solo in apparenza, nel *trend* postmoderno scettico, e nel *Discorso vivo* non è che sia tornato alle cose dalle parole. La poesia di Kemény si è organizzata all'interno dell'incertezza e della mancanza di confini. Le cose del mondo secondo lui sono esprimibili: anzi, è necessario che le esprimiamo, ma come se ne parlassimo in uno stato che segue una specie di cataclisma. Un cataclisma che non ha colpito soltanto la lingua, facendole perdere la letteralità, ma che ha danneggiato gravemente anche le cose stesse. Sarebbe uno stupido atto di

And I said, «What the hell do you mean by that?» And he said, «He writes so obscurely you can't tell what he's saying, that's the obscurantism part, and then when you criticize him, he can always say, 'You didn't understand me; you're an idiot.' That's the terrorism part.»

⁹ Me ne sono occupato in altra sede: Sándor Bene, *Searle, Vico, Patrizi: a történeti pragmatika esélye* [Searle, Vico, Patrizi: le prospettive della pragmatica storica], in "Helikon Irodalomtudományi Szemle", 2005, pp. 239-278.

¹⁰ J.R. Searle, *Literary Theory and Its Discontents*, in "New Literary History" 25 (1995), p. 647.

¹¹ La bibliografia è sterminata: cfr. ad es. Brian Cummings, *Literally Speaking, or, the Literal Sense from Augustin to Lacan*, in "Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory", 1998, pp. 200-226.

superbia pensare di dipingere un quadro perfetto servendosi di strumenti imperfetti in mezzo alle rovine – a maggior ragione tra le rovine della lingua. Proprio a questo atto di superbia si contrappone la negazione insolitamente forte della poesia di chiusura: “è vietato sfottere!”. È vietato ironizzare, cioè; perché se si potesse fare, vorrebbe dire che esiste un qualcosa nel nome del quale lo stiamo facendo: colui che ironizza, lo fa sempre partendo dal presupposto che fra le parole e le cose non c'è una frattura. Ma è altrettanto stupida, anzi, infantile superbia, se qualcuno irragionevolmente rinuncia alla possibilità del discorso poetico soltanto perché dopo il cataclisma (il Peccato originale?) niente è più perfetto. Mi riferisco di nuovo alla poesia di chiusura: guardando le rovine dell'autostrada ben illuminata ma abbandonata che attraversa il piccolo Belgio, il narratore attraversa le stazioni psicologiche del dispiacere, della curiosità, della rabbia, fino a giungere alla saggezza matura: “Mi trovo qua dunque / e so ciò che so: / non esistono luci inutili, / e le rovine sono funzionali”.

La *vaghezza*, lo stato di base della comunicazione umana dopo il cataclisma linguistico, diventa una caratteristica inconfondibile del discorso poetico nella macro-formazione del linguaggio di Kemény, nell'enigma. Le poesie del *Discorso vivo* sono enigmatiche. Non necessariamente nel senso che spesso utilizzano il tropo dell'enigma (ho già accennato al fatto che, con malcelato sorno dei critici, lo fanno sempre più di rado), ma nel senso che presuppongono la natura enigmatica, o solo condizionalmente comprensibile e danneggiata del mondo esterno e oggettuale. Facciamo un esempio. La struttura del *Discorso vivo* giunge all'apice nel centro del libro, dove si trovano i due cicli più lunghi: un dialogo con la Morte (*Discorso vivo*), e la composizione intitolata *Una settimana con il vecchio Caino*. I due cicli sono incorniciati – per così dire – entro due poesie algebriche, *Partenza dal sistema delle coordinate* e *Inerzia*. Entrambe dicono qualcosa sull'Origine, sul Nulla. Nella prima, l'Origine (lo “zero”, il “re”) fluttua fuori dall'io “come l'anima dal corpo” – poi invece veniamo a sapere che in realtà la similitudine era volutamente sbagliata dato che “l'anima, l'anima è rimasta qui dentro / come al finestrino dell'aeroplano, con occhi abbassati”. L'Origine, il Re-Zerus, forse è un'altra anima, forse un'allegoria indeterminata di Plotino (“l'Uno”): in ogni caso non è volato via per sempre, “si è fermato non lontano, e là sta fluttuando”. Nella seconda, i numeri ordiscono un complotto contro il Nulla, fuggono, perché odiano il suo corpo a forma di uovo, e addirittura votano democraticamente che “il Nulla da parte nostra può anche crepare, / abbiamo deciso, ora è un fatto!” Poi invece tornano a prenderlo, non si sa perché: “Il mistero c'è – ma non la soluzione”. Le due poesie illustrano con chiarezza che comunicare è ad un tempo impossibile e necessario. C'è un filo tenue, fluttuante, oscillante come il fil di fumo del sacrificio di Abele che collega il significato delle parole alle cose. In questo modo la *Partenza dal sistema delle*

coordinate e l'*Inerzia* "incorniciano" la valenza dei riferimenti indeterminati (del tipo "più o meno") al peccato che attraversano le due grandi poesie sull'omicidio incastonate al centro del volume.

Un'interpretazione del genere forse non sarebbe del tutto sbagliata, ma conoscendo la produzione pregressa di Kemény possiamo formulare un'ipotesi più pertinente. Nel testo *Sul punto zero*, che fa parte di un suo precedente volume intitolato *Motivi dal film rococò*, il poeta ungherese più grande di tutti i tempi, Endre Ady, fa testamento: se per caso non riuscisse a scomparire senza lasciare traccia e a morire in segreto "come un animale", allora il dovere dei posteri sarà documentare scrupolosamente il processo di decomposizione della sua carcassa, fotografarlo, filmarlo, disegnarlo. Saranno convocate anche le donne che ha amato nel corso del tempo: soltanto una volta giunte "sul luogo bisogna sussurrare al loro orecchio ciò a cui si trovano di fronte". La conclusione di questo poemetto in prosa merita particolare attenzione. Endre Ady sente di "dover riflettere" sul mondo da lui creato. "Buon terreno questo. Ho lasciato tutto sparso, ma sarà un paradiso, se potrà crescere in pace. Ho riavvolto i sentieri, mi riprendo la chiave e lo deformato. So ancora ridere, e rido, perché di me è rimasto il giardiniere, e ora tocca a questo giardiniere idiota cacciar via l'intera razza umana dal paradiso."¹²

Il Nulla, lo Zero, il re del *Discorso vivo* e di molte altre poesie precedenti: Endre Ady come la quintessenza della Poesia. Nella poesia *Origine* è lui a fluttuare al di fuori del soggetto, mettendo tra virgolette i due cicli che seguono; e in *Nessun caso* i numeri cospiratori tornano da lui, in modo che alla fine del volume possano divenire raccontabili le "rovine funzionali". La svolta drammatica del dialogo con la Morte avviene quando la Morte annuncia: è morto l'ultimo nazista. L' Io fa un debole tentativo "Non potrebbe essere ancora in vita un vecchiccio / che trema da qualche parte al Sud / In un ospizio di Montevideo / Che ha più di cento anni, eppure / è incapace di morire"? Ma la Morte, impietosamente, gli dice che da quel momento in poi il nazista vive soltanto in lui, in tutti noi, e da quel momento ognuno di noi deve ucciderlo da solo, perché nemmeno la Morte sente di possedere la forza necessaria per eliminarlo: "Ma questo? Questo è un animale! Un animale! Di questo / ve ne dovete liberare!" Questo non sarebbe che un insegnamento morale da luogo comune, se non sapessimo che "l'animale" da sopprimere è Endre Ady, il quale nel suo essere Re-Zero è l'Origine dell'essere uomo, della vita, della Poesia, e in ultima analisi si può eliminarlo soltanto con il suicidio. Visto da qui, è comprensibile quel che succede appena mezz'ora dopo la visita della Morte: "Dopo che se ne andò, restai seduto, da solo, nella mia viltà. Passata mezz'ora, ecco / Da sotto

¹² I. Kemény, "A nullán" [Sul punto zero], in Id., *Témák a rokokó filmből* [Motivi dal film rococò], Holnap, Budapest 1991, p. 36.

l'armadio sbucare la vita / Tremante nel suo corpo in lettere minuscole, e timidamente strisciò dentro me." E rimprovera sottovoce il narrante: "Beh, avresti anche potuto dirle di no". Tutto qui è comprensibile: solo il paradosso enigmatico della vita rimane sostanzialmente incomprensibile. Anche le frasi di Dio sono sfumate; non rimane altro che il perdono, o almeno la comprensione indulgente.

Il ciclo di Caino esamina i modi possibili di addomesticare l'animale che vive con noi, valuta i modi con cui rendere familiari l'assassinio e il peccato. Caino da vicino, Caino da lontano, Caino e il coro dei vicini deficienti, Caino e la *troupe* televisiva che vuole fargli firmare un contratto – immagini frammentate che cercano di colmare con lo *humour* il terribile paradosso. Lo *humour* in ultima analisi è terrificante, visto che in questo caso non abbiamo alcun *surplus* di conoscenza contro l'ironia: rispetto ad un tempo, ora non sappiamo più chi sia l'assassino e chi la vittima, cosa che era ancora chiara per Miklós Radnóti, poeta ungherese di origine ebraica costretto a marciare fino allo sfinimento e ammazzato dai boia nazisti. *La marcia forzata* (poesia canonica di Radnóti, conosciuta in Ungheria da chiunque abbia fatto le scuole elementari) comincia così: "Chi si rialza, una volta caduto, per proseguire ancora / e muove le caviglie e le ginocchia (un vagante dolore), / e si rimette in marcia come se ali lo sorreggessero, è pazzo, / è pazzo; invano lo invita la fossa: non osa rimanere. / Se chiedi 'Perché no?', forse risponde che lo aspetta una donna / ed una morte bella, e ben più saggia." E finisce con versi che esprimono una speranza assurda: "Forse è ancora concesso, / forse si può. Stasera è così tonda su nel cielo la luna! / Fermati, amico, fermati, ti prego: ed io mi rialzo."¹³ Ora invece avviene un continuo scambio di ruoli: "L'assassino se fiero *si rialza e prosegue la marcia*, / altrove sarà innocente, perché l'anima è tonda" (*Epilogo*). Temo che István Kemény non avrebbe potuto ricevere recentemente un'alta onorificenza dallo Stato¹⁴ se i funzionari dell'anima tonda avessero potuto intravedere le oscure profondità di questi due versi. (Inoltre: non ci vuole un grande talento nemmeno per riconoscere Endre Ady, il "giardiniere idiota", nella figura del Caino.)¹⁵

Ora, invece di continuare la rassegna dei motivi stilistici e tematici delle poesie, vorrei piuttosto richiamare l'attenzione sugli elementi strutturali del volume. Vedo due pilastri portanti. Uno è la grande narrazione già menzionata, che procede lungo due percorsi: da un lato abbiamo la fine dell'ironia, il rifiuto dell'idea

¹³ M. Radnóti, "Marcia forzata" [Eröltetett menet], in Id., *Poesie scelte*, a cura di László Pálincás, versioni di Umberto Albini e László Pálincás, Sansoni, Firenze 1958, pp. 77-79.

¹⁴ L'onorificenza "Corona d'alloro della Repubblica d'Ungheria" (consegnata il 15 marzo 2007).

¹⁵ Parallelismo confermato anche da una famosissima poesia dello stesso Ady: la figura centrale, il mitico "ős Kaján" (nella traduzione italiana "Il beffardo antico", vedi Endre Ady, *Poesie*, pref., trad. Paolo Santarcangeli, Lerici Editori, Milano 1964, pp. 67-73) prende il suo nome appunto dal Caino biblico.

di una lingua perfetta e immacolata, la possibilità, benché vaga ed enigmatica, di dire qualcosa; dall'altra parte avviene un trasloco: il "nazista esterno" dei volumi precedenti cambia casa e si installa al nostro interno (egli è l'animale, colui che ha paura e uccide – ma nello stesso tempo egli è anche il garante della possibilità della poesia stessa). Il secondo pilastro è la costruzione dell'io narrante. La poesia *Érdligeti...* suggerisce che un "tipo del genere" per quanto spregevole (dato che ha rinunciato alla pienezza del passato, alle frasi intere, ai sentimenti certi) per quanto assassino (mi riferisco alla *Canzone*: una delle poesie d'addio più crudeli della poesia ungherese contemporanea) nonostante tutto merita il nostro perdono.

Il volume, in ultima analisi, elabora un approccio peculiare alla realtà e finisce per individuare il punto d'intersezione (ovvero il Nulla) che reca in sé non soltanto un significato poetico e filosofico, ma anche profondamente politico. Non penso solo alla faccenda dei nazisti. Proibire sistematicamente l'ironia, negare l'ironia che durante gli anni si è degradata fino a diventare cinismo, significa minare uno dei puntelli ideologici più importanti di questa élite ungherese così disperatamente divisa. Kemény è da sempre un anarchico conservatore, scettico nei confronti di ogni scetticismo. Sulle rovine che il decostruzionismo ha lasciato dietro di sé, va raccogliendo pazientemente oggetti linguistici sparsi, dal significato ambiguo, e ad uno ad uno li riappoggia sulla mensola. "Come il suicida che vive all'indietro: / togliere il punto dalla i / ma rimetterlo se il suo spazio è bianco..." (*Tristezza*.)

Oggi come oggi io non conosco una poesia politica più forte di questa. E vorrei far notare che non si tratta solo della questione ungherese. Il "piccolo Belgio", le cui speranze luminose ormai si sono ridotte ad autostrade abbandonate immerse nella luce, non è una semplice metafora dell'Ungheria, ma *letteralmente* anche il Belgio, e la rappresentazione dell'Europa per metonimia. La questione ("come ci siamo finiti"? o meglio: "perché finiremo presto qui, in "Belgio") non ha a che vedere solo con la politica, ma anche con la metafisica, anzi con la teologia. Soltanto il vecchio Caino gira per le autostrade deserte; ciò sarebbe rassicurante a patto di credere ancora nel topos nietzscheano della morte di Dio. Ma lo stesso Caino ha dei dubbi, e se ha ragione, *noi dobbiamo ripensare tutto*: "Si sdraia, anche oggi ha fatto il giro del mondo, / sotto di lui sono passati tutti i suoi vecchi peccati / e tutti sono giustificati perché commettendoli ha ubbidito a una voce interna / Si offende anche oggi se qualcuno glieli rinfaccia: / Tu mi hai mandato in giro, non dire che sei vivo, mio Signore!" (*Epilogo*)

3.

Poco tempo fa, una sera, sono passato dal quartiere dei palazzi lunari costruiti al posto del campo BEAC. Forse è stata la nostalgia a portarmi là. Luce fredda dei neon, lungo i viali panchine di pietra deserte, e inizialmente mi pareva di sentire

dietro le finestre sigillate ermeticamente solo il fruscio lieve dei server. Poi anche qualcos'altro. Colpi continui, ma a ritmo irregolare, da dietro un angolo. Quando ho svoltato ho visto un ragazzo di tredici-quattordici anni che stava palleggiando. Cinque volte, poi tira contro il muro, poi altri cinque palleggi, e di nuovo contro il muro. Questo calcio certamente non è più il calcio di allora. Ma forse non lo è *ancora*. Forse stanno per arrivare gli altri, metteranno giù qualche sasso per fare la porta. Forse si può ancora. Lassù in cielo, oltre il bagliore aggressivo delle luci al neon, brilla una luna indulgente, tonda come una palla. Forse adesso si può.

Bene Sándor, *Visszafelé élni. Az "élőbeszéd" költészete*

Bene Sándor, a Zágrábi Tudományegyetem magyar tanszékének tanára, néhány évvel ezelőtt Rómában a "Folly Bár"-ban" mutatta be az olasz közönségnek a magyar posztmodern költészet egyik jelentős költőjének 2006-ban megjelent új kötetét, az *"élőbeszéd"*-et egyúttal felidézve közös fiataikorukat, a költő-barát indulását és költészetének formálódását. A tanulmány végén olasz nyelven közöljük az *élőbeszéd* kötet első két darabját. A kötetből 2007-ben a Római Magyar Akadémia kis kétnyelvű válogatást jelentetett meg Pálmai Nóra szerkesztésében.